

dossier	médiamorphoses
Joëlle Le Marec	Des étagères enfantines aux musées virtuels...

# Des étagères enfantines aux musées virtuels...

Joëlle Le Marec - Maître de conférences à l'École normale supérieure lettres et sciences humaines de Lyon

Nous faisons tous sans cesse l'expérience spontanée de ce qu'est un agencement d'objets expressif et signifiant : la collection est une de ces expériences. Toute collection implique naturellement les conditions de son exposition, comme moyen non seulement de rendre visibles des objets, mais aussi de faire parler le système qu'ils constituent lorsqu'ils sont rassemblés et combinés d'une certaine manière. Le phénomène de l'exposition est spontanément lié au musée, car c'est au musée que les règles culturelles qui normalisent la mise en forme des collections et leur agencement visible sont institutionnalisées : l'exposition est la technologie du musée, elle est depuis très longtemps un média <sup>1</sup>.

La proposition peut encore surprendre malgré l'abondance des travaux qu'elle a suscités et qui la confirment : elle semble en effet très éloignée des médias au sens courant du terme, c'est-à-dire au sens de technologies de diffusion d'information développées économiquement à travers des structures industrielles comme la presse, la radio ou la télévision. Elle est un média au sens plus théorique de dispositif social, convoquant une technologie (pas nécessairement machinique : l'agencement des objets est une technique), caractérisé par les relations qui s'y développent entre acteurs sociaux au sein d'un espace, en particulier des relations entre un public et des acteurs suffisamment légitimes pour y inscrire des discours à destination du public. Cette approche oblige à prendre en compte la dimension symbolique du média, définie à partir de caractéristiques qui ne peuvent pas être directement inspirées par une évidence technologique et économique dont l'exposition est dépourvue. Elle amène une série de questions : une exposition est-elle un texte ? Comment peut-on analyser la réception par ses visiteurs ? Qu'est-ce qui

est en jeu dans la production et dans la visite de l'exposition ? Quels sont les liens entre le monde de l'exposition et le monde des médias ? C'est cette conception du média, développée notamment par Eliseo Verón <sup>2</sup> pour les médias « classiques », qui apparaît fortement dans la majorité des contributions à ce numéro.

Jean Davallon expose précisément cette construction théorique de l'exposition comme média. Raymond Montpetit en détaille certaines dimensions, caractéristiques de cette qualification, notamment la relation au visiteur qu'elle met en forme. Marie-Sylvie Poli éprouve le recours à l'analyse du discours sur une exposition précise pour montrer le type d'approche empirique suscité par cette théorie. Ces travaux permettent de regarder l'exposition fonctionner indépendamment du cadre d'analyse fourni par l'histoire des musées ou des spécialités internes aux musées eux-mêmes (histoire de l'art, des techniques, etc.). Le phénomène de l'exposition dépasse d'ailleurs les limites de l'histoire de l'institution muséale à laquelle il est traditionnellement associé. L'exposition est en effet présente dans pratiquement tous les environnements sociaux : chez soi, dans la rue, les vitrines, et dans tout espace où sont visibles des agencements volontaires d'objets auxquels nous savons et pouvons donner du sens <sup>3</sup>. L'anthropologue James Clifford souligne le caractère universel, du rassemblement d'objets. C'est moins l'ensemble constitué *in abstracto* comme possession ou richesse, que l'assemblage d'un monde matériel qui constitue selon lui une technique universelle de délimitation du Soi, dans un espace qui le constitue comme différent de l'Autre même si, par ailleurs, les rapports à la collection et à l'exposition de la collection sont culturellement très différenciés. Il prend comme exemple des agencements d'objets constitués au retour des excursions enfantines.

<div> <div>24</div> <div>médiamorphoses</div> </div>	dossier
<div> <div>Des étagères enfantines aux musées virtuels...</div> </div>	<div> <div>Joëlle Le Marec</div> </div>
<p>L'adulte intervient pour inculquer des règles culturelles (de taxinomie, de genre, d'esthétique) et encourager la sélection, le classement, l'étiquetage, c'est-à-dire la dimension systématique et pédagogique d'un rassemblement qui doit « dire » quelque chose et s'ancrer dans un savoir réglementé et collectif <sup>4</sup>. Les naturalistes du XVIII<sup>e</sup> siècle ont ainsi rendu visible, dans les herbiers et les vitrines de spécimens animaux soigneusement étiquetés et ordonnés, un ordre du monde, un discours sur la nature. Mais si nous sommes volontiers prêts à reconnaître cette volonté de faire parler un agencement d'objets dans les expositions thématiques (que ce soit dans les musées de sciences ou dans les musées d'histoire ou d'ethnographie), nous sommes moins enclins à reconnaître dans l'exposition d'œuvres d'art un même principe, et un même dispositif langagier. Lorsque nous visitons une exposition d'œuvres d'art, tout est sensé se passer comme si seules les œuvres faisaient sens pour chaque visiteur. Seul le caractère systématique des discrets cartels comportant numéro d'inventaire, titre, auteur, date, technique, trahit le caractère discursif de l'agencement. Il suffit d'imaginer la frustration que susciterait une exposition d'œuvres sans cartels pour le comprendre <sup>5</sup> : l'exposition montre non seulement des objets, mais aussi un discours, référé à un savoir sur ceux-ci, en l'occurrence l'histoire de l'art. Un accrochage, même s'il joue à ne pas parler à la place des œuvres, parle toujours en mobilisant l'agencement des œuvres. Le concepteur de toute exposition s'adresse toujours à un visiteur supposé partager avec lui des codes culturels qui lui permettent de savoir à peu près comment il doit visiter l'exposition, c'est-à-dire comment il doit interpréter le dispositif, sans même avoir à se formuler explicitement le fait que l'exposition est un dispositif, un monde de langage. C'est le cas même lorsqu'il désigne la possibilité de sortir hors du langage et des médiations en se déguisant en un espace neutre et muet qui ne ferait que rendre possible la rencontre entre des visiteurs et des œuvres ou des objets.</p> <p>Dans l'institution muséale, le monde du langage que constitue l'exposition est référé au monde du savoir : le musée est un lieu de production des savoirs qu'il expose. Avant de devenir un objet de recherche, il est un lieu</p>	<p>de la recherche. La classification des musées exprime d'ailleurs par elle-même un ordre des savoirs et un langage spécifique des différentes disciplines : musées d'art, musées d'histoire, musées d'archéologie, musées d'ethnographie, muséum d'histoire naturelle... La collecte d'objets est, dans certaines disciplines comme l'anthropologie ou l'archéologie, constitutive de la pratique de recherche. On peut y saisir de manière particulièrement aiguë le lien entre la production du savoir scientifique nécessairement incarné dans des formes matérielles destinées à le faire circuler et les contextes culturels et politiques où circulent ces savoirs. L'article de Nathan Schlanger développe largement cet aspect dans ce dossier. Le lien entre connaissance et communication, entre savoir et pouvoir est également traité par Soraya Boudia. Son article permet en outre de faire apparaître le champ de la muséologie des sciences.</p> <p>Les musées de sciences ont fortement évolué depuis l'âge des classifications évoqué plus haut. Il n'est plus guère possible de montrer les « objets » qui porteraient le discours scientifique, et la muséologie des sciences et des techniques a abandonné au cours du XX<sup>e</sup> siècle l'exposition d'objets collectés sur le « terrain » naturel de la discipline, pour privilégier le développement d'un langage muséographique assumé comme tel. Elle mobilise en effet presque entièrement des artefacts qui assument directement un caractère sémiotique : textes, images, manipulations, etc. Les professionnels de la communication s'y investissent après-guerre en revendiquant la compétence technique dans la construction du discours : scénarios, trames narratives, unité de discours sont des termes désormais ancrés dans le champ muséal. L'exposition thématique est, dès avant-guerre aux États-Unis, considérée comme un média, et suscite des études de réception qui caractérisent la volonté d'en évaluer le fonctionnement en termes d'effet <sup>6</sup>. Les enjeux de ce type de préoccupation pour l'impact des expositions est à mettre en relation avec la caractérisation de celle-ci comme espace et instrument de diffusion des savoirs dans le champ de l'éducation informelle. Comme le souligne dans ce dossier Patrick Verhaegen, dans la mesure où l'exposition, à la différence des médias classiques, est directement liée à une institution</p>

savante elle est particulièrement impliquée dans la réflexion sur la médiation des savoirs.

C'est bien sûr particulièrement vrai de l'exposition thématique à caractère scientifique et technique, qui est ainsi devenue un des terrains privilégiés de la recherche en muséologie. En effet, le musée des sciences n'héberge pratiquement jamais de laboratoire de recherche en muséologie et ne conserve pas de collections. Il ne tire sa justification sociale et institutionnelle que de sa mission de diffusion des savoirs : l'intérêt pour la communication s'y déploie tout à loisir, et la recherche *sur* le fait muséal n'y entre pas en concurrence avec la recherche *dans* le champ muséal <sup>7</sup>.

Mais l'autonomisation de l'exposition thématique par rapport à la collection, est un phénomène qui va bien au-delà du musée de sciences. Elle touche très fortement les musées d'ethnographie, musées de territoire, puis les écomusées créés à partir des années 70 et, plus largement, tout le champ des musées issus du mouvement de la nouvelle muséologie. L'ambition du mouvement, porté par une conception anthropologique de la culture, est de constituer le musée en instrument de développement pour des populations largement exclues de la construction du discours savant et de la culture dite cultivée <sup>8</sup>. Les implications du mouvement sont considérables et si les principes de départ ont souvent été oubliés, les pratiques muséales contemporaines en ont été profondément marquées. Une des retombées est le développement remarquable d'une muséographie expressive, qui assume résolument sa dimension communicationnelle et donne lieu à un style d'exposition thématique où sont proposés des points de vue revendiquant leur part de subjectivité sur les rapports à la réalité sociale et naturelle, et appelant de la part du visiteur un positionnement impliqué ou critique. L'article de Serge Chaumier nous fait pénétrer dans le réseau des liens sociaux qui sont activés par les enjeux des petits musées territoriaux et dans l'espace de la confrontation entre différentes conceptions muséographiques sous-tendues des conceptions contradictoires du rapport à la culture.

Si les musées d'art sont moins bouleversés dans leur fonctionnement propre par les changements qui affectent

les musées de sciences et les musées de société, ils n'en sont pas moins touchés, ne serait-ce que parce qu'on le perçoit désormais en termes de dispositif langagier, même si cet intérêt nouveau est bien moins volontiers revendiqué par l'institution que dans le champ des musées de sciences ou celui des musées de société. L'article d'Hélène Duccini traite directement des enjeux sociaux et politiques liés à l'exposition artistique dans un contexte ici dramatique.

Il n'est donc guère étonnant que les années 80 voient en France la structuration d'un ensemble de travaux sur l'exposition constituée en objet de recherche dans le champ de la sémiotique puis dans les sciences de la communication <sup>9</sup>. Les travaux sur les pratiques des publics et la réception, fort bien développés dans le champ de la muséologie, ne sont pas directement présentés ici mais nous avons voulu donner la place à deux textes qui traitent la question du public sous un angle particulièrement intéressant pour évoquer le caractère à la fois normé et évolutif des rapports entre le public et les acteurs du champ. Cécilia de Varine rapporte une expérience de médiation dans laquelle les visiteurs apparaissent en situation de discussion, comme énonciateurs potentiels, participant à la production d'un savoir que l'institution muséale pourrait éventuellement légitimer et inscrire dans l'espace d'exposition. Cora Cohen défend l'acquisition d'une culture muséale chez les enfants, d'une éducation au média.

Cette insertion de l'exposition dans le champ de la communication amène une explosion de travaux sur la place du multimédia ou des réseaux aux musées. La profusion de ces travaux peut parfois donner l'impression que l'on ne pourrait parler du fonctionnement médiatique de l'exposition que dans la mesure où, depuis peu, elle convoque des technologies audiovisuelles et informatiques et entre, de ce fait, au contact des structures industrielles et marchandes qui les développent. C'est pourquoi nous avons particulièrement insisté dans ce dossier, non pas sur les changements que les technologies de la communication amèneraient au monde muséal et à la muséographie mais sur les relations entre l'exposition et les autres dispositifs médiatiques dans un champ médiatique ouvert dont elle n'est qu'un élément.

Des étagères enfantines  
aux musées virtuels...

Joëlle Le Marec

Un ensemble important de contributions, aussi bien de chercheurs que de professionnels développent et analysent cette question centrale, traitée en tant que telle dans le texte de Jean-Paul Natali. On peut tenter de caractériser ce champ ouvert par une circulation des discours, des acteurs, et des objets entre l'exposition et d'autres médias. Par exemple, l'exposition peut ainsi thématiser entièrement un autre média (Alexandre Delarge décrit la conception d'une exposition sur les pratiques liées à la télévision), ou bien référer au type de discours propre à la presse sous forme de citations des modalités éditoriales spécifiques de ce média. L'exposition intègre également des formes « d'écriture » et des techniques multiples, à la faveur de l'hétérogénéité constitutive de l'exposition, et par conséquent, de la multiplicité assumée des acteurs impliqués dont les interventions peuvent entrer en concurrence : commissaires scientifiques, architectes, scénographes, graphistes, concepteurs multimédia, vidéastes, journalistes, artistes, etc. Le théâtre et le cinéma sont mobilisés, y compris pour tenter de restituer des types de rapports au public propres à ces dispositifs (Annette Viel et Florence Belaën).

Enfin les visiteurs importent eux-même dans l'exposition des jugements et des références liés à la pratique d'autres médias. La relation d'un média à l'autre peut s'inverser : les réseaux ont amené la multiplication des expositions dites virtuelles, qui font apparaître de quelle manière l'exposition est à son tour citée et représentée ailleurs. La contribution de Nicole Vallières et Marie-Claude Larouche achève le dossier sur cette extension de l'espace exographique sur les réseaux.

D'une certaine manière, l'exposition supporte parfaitement les hybridations, c'est même là ce qui constitue une de ses spécificités fortes. Quels que soient les objets, œuvres, artefacts ou dispositifs techniques qui y

sont importés, combinés, fabriqués, recontextualisés et appareillés, il s'agit toujours d'un agencement *ad hoc*. L'exposition ne devient pas un média du fait des technologies de la communication qu'elle mobilise ou qui la colonisent, elle est depuis toujours un média, infiniment plastique, qui n'en finit pas d'absorber et de recontextualiser les formes et discours de dispositifs, même les plus hybrides, dans ce qui au départ, et en fin de compte, est toujours un espace physique à parcourir, territoire d'une pratique qui elle-même échappe constamment à sa propre spécialisation.

## Notes :

<sup>1</sup> Voir Davallon (Jean), *L'exposition à l'œuvre*, Paris : L'Harmattan, 1999.

<sup>2</sup> Cf. Eliseo Verón, *La sémiotique sociale*, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 1987.

<sup>3</sup> On trouve cependant de nombreux travaux ethnographiques ou sociographiques sur le sens de l'objet, de la collection, de l'agencement. Voir par exemple Putman (Tim) et Newton (Charles) eds., *Household choices*, Londres : Futures Publications, 1990 ; Hainard (Jacques) et Kaehr (Roland) eds., *Objets prétextes, objets manipulés*, Neuchâtel : éditions du Musée d'ethnographie, 1984.

<sup>4</sup> Voir Clifford (James), *Malaise dans la culture : l'ethnographie, la littérature et l'art au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996.

<sup>5</sup> Dans une des sections de l'exposition « L'art c'est l'art » présentée au musée d'ethnographie de Neuchâtel en 1999, le concepteur expose un certain nombre d'œuvres accompagnées d'un cartel, mais celui-ci comporte l'indication de son prix. L'effet est saisissant : le visiteur est renvoyé au caractère quasi-naturel, incorporé, de son rapport à l'œuvre exposée en contexte muséal.

<sup>6</sup> Voir Schiele (Bernard), « L'invention simultanée du visiteur et de l'exposition », in *Publics & musées*, n°2, p. 71-98, 1992.

<sup>7</sup> Il est important de rappeler ici que la Cité des Sciences et de l'Industrie a décidé dès sa création de développer des activités de recherche internes. Deux communautés de recherche ont été sur les rangs, l'histoire des sciences et la muséologie. Mais c'est un centre de recherche en histoire des sciences exclusivement qui a été créé et s'est développé d'une façon remarquable. Le projet de création d'un centre de recherche en muséologie n'a jamais vu le jour, en dépit de l'activité d'un séminaire de recherche, animé dès 1986 par Jean-Paul Natali.

<sup>8</sup> Voir l'ouvrage collectif *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*, Volume 1 et 2, Mâcon : éditions W/M.N.E.S, 1992 et 1994.

<sup>9</sup> Voir Davallon (Jean), dir. *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers*, Paris : éditions du centre Georges Pompidou, 1986.